

Драматургия свадебного действия в пос. Билимбай Свердловской области (по записям 1973 г.)

В данной статье предпринято комплексное (с позиций филологической и музыкальной этнологии) рассмотрение драматургии свадебного действия в пос. Билимбай Свердловской области¹.

В исследовании современной билимбаевской свадьбы мы исходили из сформулированного Б. Б. Ефименковой положения о том, что текстовая и музыкальная драматургия свадьбы — понятия близкие, но не тождественные: свадебные тексты воплощают в себе прежде всего содержание, сюжет драмы, напевы же выступают как «символы определенного круга эмоций», выразители эмоциональной сущности происходящего². То расслаиваясь и индивидуализируясь, то сливаясь в «унисон», сюжетно-текстовая и музыкальная стороны действия образуют то сложное единство, которое зовется драматургией свадебной игры.

Рассмотрение сюжетно-текстовой драматургии нам представляется целесообразным проводить в плане сравнения двух вариантов билимбаевской свадьбы в записях 1889 и 1973 гг., отделенных друг от друга столетием. Анализ текстов показывает, что новый вариант билимбаевской свадебной игры, сохраняя в самых общих чертах структуру обряда, описанного П. А. Шилковым, своим содержанием существенно отличается от того, который разыгрывался сто лет назад³.

Сюжетно-текстовую основу обеих версий билимбаевской свадьбы составляет взаимодействие двух драматургических линий, олицетворяющих контакт двух семей — невесты и жениха.

Традиционными персоналиями первой сюжетно-текстовой

¹ Анализируемый обряд записан от З. Ф. Зуевой экспедициями Уральского университета под руководством проф. В. П. Кругляшовой и Уральской консерватории под руководством В. В. Бакке. Магнитофонные ленты хранятся в фольклорном архиве Уральского университета и кабинете народной музыки Уральской консерватории. Публикацию этого обряда см. в сб.: Фольклор Урала: Бытование фольклора в современности. Свердловск, 1983, с. 85—120.

² См.: Ефименкова Б. Б. Драматургия свадебной игры междуречья Сухона и Юга и верховьев Кокшени (Вологодская область). — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1973, вып. 2, с. 205.

³ Информантка П. А. Шилкова отмечала, что воспроизведенный ею вариант билимбаевского свадебного обряда относится к 40—50-м гг. XIX в. См.: Зап. УОЛЕ, т. 13, вып. 2, с. 177.

драматургической линии являются невеста, ее подруги и родственники, вторую линию представляет община жениха. По сравнению с записью 1889 г. в новой версии билимбаевского обряда значительно ослабла роль коллективного начала в обеих линиях, значение же индивидуального, личного фактора, напротив, возросло. Для современной билимбаевской свадьбы прежде всего характерны тексты, связанные с индивидуальными образами невесты и жениха.

Причину данного явления нужно, вероятно, искать в разрушении патриархальных устоев, связанном с превращением работы на заводе в основной источник дохода и, как следствие этого, увеличением долевого участия девушки в решении собственной судьбы. Исчезают факторы, которые раньше побуждали ее противиться предстоящему браку. Любовь к «чужому чужанину» зарождается в душе нынешней невесты задолго до сватовства, а потому прежнее резко отрицательное отношение героини к замужеству находилось бы в очевидном противоречии с новой психологической ситуацией. Отсюда следует существенное уменьшение значения основной функции коллектива — подавлять в индивидуальном начале враждебные предстоящему браку «центробежные» тенденции и последовательно направлять развитие действия в сторону исполнения общественного приговора — создания семьи.

Развитие сюжетной линии, связанной с образом невесты, отличается от прежнего варианта обряда большей спрямленностью, знаменуя тем самым достижение большей ясности в отношениях между молодыми. Подбор произведений и следование их друг за другом уже не передают с такой силой душевных колебаний главной героини, действие свадебной игры построено значительно проще.

Основные черты образа невесты, ее отношение к браку и жениху проявляются уже на первом этапе свадьбы, объединяющем просватанье и рукобитье. Отдав малую дань старой традиции, погоревав об утраченной свободе, о родительском доме в первой исполняемой на просватаньи песне «На горе, горе...», уже в следующем произведении «Полна ограда...» героиня выражает иные чувства. С благосклонностью размышляет она о возможной перемене в своей девичьей жизни. Этими двумя песнями проявляет себя следующий драматический конфликт обряда — противоречие между сюжетными линиями жениха и невесты, проявляющееся в момент первой официальной встречи этих персонажей.

Итак, хотя желание выйти замуж героиней современной версии билимбаевской игры уже высказано, окончательное решение ею еще не принято. На следующем этапе свадебного обряда — обручении, во время которого происходит обмен кольцами, — поется песня о том, что невеста удивлена праздничными хлопотами в родительском доме. По тексту эта песня почти идентич-

на исполнявшемся ранее в Билимбаевском заводе на просвтаньи произведению «Расшаталось в поле деревце перед яблонью стоючи...»⁴. Однако наряду с очевидной общностью между ними есть и существенные различия. Проще стал образ героини: в прежней записи он отличался двойственностью, в новом варианте песни этого нет. Сохранился элемент непонимания, но слова матери, отвечающей на недоуменные вопросы дочери, звучат уже не так категорично, как в записи 1889 г. Она действительно только разъясняет суть происходящих событий, а не выносит не подлежащий обжалованию родительский приговор.

Эмоциональное состояние героини обрядовой игры (запись 1973 г.) в день свадьбы соответствует тому, что отражено в записях билимбаевского действа столетней давности. Как и прежде, девушка стоит на пороге коренных перемен в своей жизни, концентрирующихся в символическом расставании ее с «девьей красотой». Не случайно одной из кульминаций в сюжетной линии невесты становятся моменты раздачи «красоты» и прощания с родительским домом, когда происходит первый ощутимый поворот в судьбе девушки. Еще большего драматизма достигает вторая кульминация, включающая несколько сцен перед венцом: приезд жениха в дом невесты, расплетание косы, благословение и отъезд под венец. Здесь судьба героини меняется окончательно и бесповоротно, что и вызывает такой взрыв драматизма.

Все кульминационные сцены связаны с исполнением причитаний. В современной версии билимбаевской свадьбы представлено девять причетных текстов. Набор поэтических причитальных формул, каждая из которых устойчива по структуре, большим разнообразием не отличается. Их лексическое наполнение в рассматриваемый период претерпело самые незначительные изменения, в основном за счет вкраплений эмоционально окрашенных частиц и междометий.

Так, в причитании при раздаче «красоты» невестой мы встречаем тот же набор поэтических формул, что и в шилковской записи. Лишь исчезли потерявшие свою актуальность фразы вроде молитвенного зачина, поименное величание подруг невесты заменено общим их определением «кумушки-подруженьки», что тоже привело к исчезновению некоторых формул, появилась новая концовка.

Однако порядок следования формул обладает большей свободой. Здесь определяющим фактором является сюжет причета, и, если позволяет логика его развития, даже отдельные исполнители допускают варьирование в последовательности выполняемых ими формул причитания. Так, даже от одного информанта (З. Ф. Зуевой) записаны различные варианты причета при отдаче «красоты»:

⁴ См.: Зап. УОЛЕ, т. 13, вып. 2, с. 187.

Ой, я кому же да отдам-прикажу,
Ой, хорошу свою девью да красоту?
Ой, я послушаю девью да красоту,
Ой, что не плачут ли ленты алые,
Ой, не рыдает ли девья да красота?
Ой, я прижму свою девью да красоту,
Ой, к ретивому ко сердечушку,
Ой, я спущу свою девью да красоту,
Ой, ниже пояса, ниже шелкового,
Ой, я вздыму свою девью да красоту,
Ой, выше буйной моей головушки.
Ой, уж, как плачет да девья да красота...⁵

Употребление причитальных формул, содержащих конкретную информацию, не выходит за рамки определенного момента обряда. Однако многие элементы причета таким качеством не обладают, а потому могут быть контаминированы исполнителями к другим произведениям того же жанра, как это случилось с причитанием «Ой, отказал мне родимый тятенька». Близкое шилковскому варианту причета при отказе от родительского стола произведение это содержит в своем составе формулы, встречающиеся в обряде «Билимбай-1889» в совершенно иной момент свадебной игры: во время проводов невесты к венцу.

В процессе эволюции пережила внутреннюю перестройку и драматургическая линия жениховой общины, наметилась новая сюжетная линия жениха.

В свадебной церемонии, записанной в 1889 г., жених был одним из многих сторонников заключения брачного союза. Общественная точка зрения в его образе явно доминировала. Ничем не выдавая своего личного отношения к происходящим событиям, этот персонаж начинал активно действовать лишь тогда, когда выносилось коллективное решение заключить брачную сделку, т. е. в период обручения.

В новом варианте свадьбы сюжетная линия «доброго молодца» проявляет себя одновременно с драматургической линией невесты. Конфликт свадебной драмы завязывается между ними. Одна из причин возникшего противоречия — коренные перемены в жизни девушки в связи с замужеством. Но семейная жизнь вносит изменения и в судьбу мужчины. Без семьи, без ее забот и радостей жизнь его одинока, а потому:

Ходит он невесело, гуляет нерадостно,
Ай-люли, ай-люли, гуляет нерадостно.
Клонит он головушку в правую сторонушку,
Ай-люли, ай-люли, в правую сторонушку.

⁵ Другой вариант см.: Фольклор Урала: Бытование фольклора в современности, с. 94—95.

Перед нами уже не беспечный «соколик залетный» из исполняемой во время обручения в свадебной драме «Билимбай-1889» песни «Как у нас было на вечере...». Тот довольно равнодушно относился и к сетованиям просватанной за него девушки, и к своей собственной судьбе:

Мое дело постороннее
На чужой на дальней стороне⁶.

Здесь же не укладывающееся в общепринятые нормы поведение «доброго молодца» заставляет обратить на себя внимание окружающих, и вот мать, выражая точку зрения коллектива, дает сыну совет:

Женись, женись, дитятко, сын ты мой возлюбленный,
Ай-люли, ай-люли, сын ты мой возлюбленный,
Бери, бери, дитятко, умную-разумную,
Ай-люли, ай-люли, умную-разумную,
Умную-разумную душу красну девицу.

Пусть слова этой песни адресуются женатому дружке — поверенному жениха в свадебной церемонии, но это обращение и ко всем холостякам, а потому, пропетая накануне венчания, песня косвенно выражает и настроение «доброго молодца» — жениха «запросватанной девицы»⁷.

Развязка драматургического конфликта между женихом и невестой наступает в финале свадебной игры — на окручении и пиру, где устанавливается согласие молодой с коллективом и «супругом».

С индивидуальными сюжетными линиями жениха и невесты взаимодействуют и групповые, «ансамблевые» линии, образуя свой драматургический конфликт. Таково, в частности, отношение невесты и подруг. Высказав в песне «Полна ограда, полна ограда...» желание выйти замуж и связать свою судьбу «со чужим чужанином, да с удалым добрым молодцем», невеста тотчас же вступает в противоречие со своими незамужними подругами, носительницами идеалов «девичьей воли». Первые признаки разобщенности девушек выражаются в третьей исполняемой на просватании песне «Возле реку, возле реку...». Кульминацией в разворачивании этого драматургического конфликта становится момент отъезда молодых под венец, когда девушки в песне «Ты изменная изменница...» заявляют о своем разрыве с невестой. Текст этой песни тоже мало изменился за прошед-

⁶ Зап. УОЛЕ, т. 13, вып. 2, с. 187—188.

⁷ Здесь в репертуар свадебных произведений органично вошел текст, традиционно относившийся к иному жанру — хороводной игровой песне (см.: Шейн П. В. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. М., 1898—1900, т. 1, вып. 1, 2, № 419, 420, 421)...

шие сто лет. Стали забываться названия монастырских должностей, которые невеста якобы хотела раздать своим подругам, исчезла и последняя фраза:

Нас, троих девушек, оставила
Во куте за занавесью,

поскольку куть как условное сценическое пространство за столетие окончательно утратил свое значение. Остальной текст очень хорошо сохранился прежде всего благодаря живучести запечатленной в нем ситуации.

Таким образом, за сто лет бытования свадебного действа в Билимбае его сюжетно-текстовая драматургия претерпела заметные изменения. Хотя генетическая связь между двумя записанными в разное время вариантами обряда вполне очевидна, на что указывают и общность структуры, и текстовая близость многих произведений, и рудименты прежней спиралевидной композиции, ясно, что в целом текстовая драматургия свадьбы стала проще.

Упрощение общей структуры обряда нашло выражение в объединении некоторых этапов свадебной игры, прежде четко различавшихся; в исчезновении обрядов, утративших свою актуальность («вытье зорь») или оскорблявших честь и достоинство участников свадебного торжества (поношение родных и близких невесты, не сохранившей до замужества невинности); в количественном и качественном сокращении песенного репертуара свадебной игры в Билимбае за счет исчезновения некоторых произведений; в контаминации близких по содержанию и эмоциональному строю текстов; в сокращении числа обязательных свадебных чинов, которым раньше полагались особые величания, и в замене в ряде случаев индивидуального адресата причитаний или величальных песен коллективным.

Трансформация свадебного обряда связана с целым комплексом причин экономического, этического и эстетического свойства. Часть из них мы назвали, другие еще предстоит выявить в процессе изучения. Тем не менее уже сейчас можно отметить, что наиболее важной причиной изменений свадебной обрядности является зарождение противоречий между традиционной канонической формой и тем новым общественным содержанием, которое стремится проявить себя через эту форму.

Прежняя форма свадебного обряда в Билимбаевском заводе, наряду с прочими функциями, способствовала привыканию невесты к мысли о коренных переменах в ее жизни, о том, что в самом ближайшем будущем ей придется навсегда покинуть родительский дом и соединить свою судьбу с судьбой человека, нередко ей почти незнакомаго. В какой-то мере весь грандиозный комплекс свадебной обрядности способствовал привыканию молодых людей друг к другу, что, в свою очередь, могло стать

залогом счастливого будущего новой семьи, и ради достижения этого благоприятного результата семьи жениха и невесты не считались ни с какими затратами. К этому побуждали и традиции, необходимость прислушиваться к мнению родственников и соседей, со многими из которых семьи жениха и невесты связывали не только узы кровного родства, но и экономический интерес.

В новых экономических условиях, которые явились предпосылкой важных изменений в структуре кровно-родственных и социальных связей, создание новой семьи зачастую становится проблемой даже не внутрисемейной, а глубоко личной, касающейся только парня и девушки. В этих новых условиях, когда будущие супруги достаточно хорошо знают друг друга и основой возникновения семьи становится любовь, а не родительская воля, основная функция свадебной игры — подготовка невесты к предстоящему браку — теряет свое былое значение. Отдельные авторы справедливо указывают на то, что обряд, сопровождавшийся постоянным плачем и причитаниями невесты, в новое время и в иных социальных условиях никак не вязался с радостным, приподнятым настроением девушки, вольной самостоятельно устраивать свою жизнь⁸. Соответственно исчезла необходимость в сложном, длящемся несколько недель обряде. Этому способствовали и вторичные, чисто экономические, причины. Таким образом, процесс упрощения свадебной церемонии представляется нам вполне закономерным.

Отказ от прежнего канона был явлением вынужденным. Он обуславливался усилением несоответствия канонической формы свадебного обряда реальным жизненным явлениям, от которых обряд должен абстрагировать свое содержание. В прямой зависимости от этого было и возникновение нетождественности исполнителя и воссоздаваемого им образа и как следствие — театрализация всего действа.

Но, с другой стороны, исконные свойства обряда способствовать счастливому совершению свадебного действа и последующей семейной жизни противились изменению его природы, и прежний статус восстанавливался за счет опущения или изменения потерявших актуальность обрядовых форм. Правда, происходило это не сразу, и архаичные обряды «еще некоторое время соблюдались на свадьбе, одни — по традиции, другие — потому, что представляли интерес с точки зрения эстетической, оживляли свадьбу, украшали ее»⁹. Отсюда следует, что традиция и

⁸ См.: Потанина Р. П. Современная семейская свадьба. — Тр. Бурят. ин-та общественных наук. Сиб. отд-ние Бурят. филиала АН СССР, 1973, вып. 19. Филол. зап., с. 157.

⁹ Потанина Р. П. О традиционной свадебной поэзии Сибири: По материалам экспедиций 1960—1969 годов. — В кн.: Русский фольклор Сибири: Материалы и исследования. Улан-Удэ, 1971, вып. 1, с. 92. См.: Белецкий А. П. Старинный театр в России: Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе южной Руси — Украины. М., 1923, вып. 1, с. 9.

эстетическое отношение к свадебному действу не только замедляли трансформацию обряда, но и способствовали его театрализации.

Однако мы не считаем возможным отождествлять свадебный обряд даже в таком трансформированном виде с драмой в жанровом значении этого слова, а поэтому, употребляя в статье термин «драма», мы всегда имеем в виду лишь родовую характеристику столь сложного и многоликого явления, как великорусская свадьба.

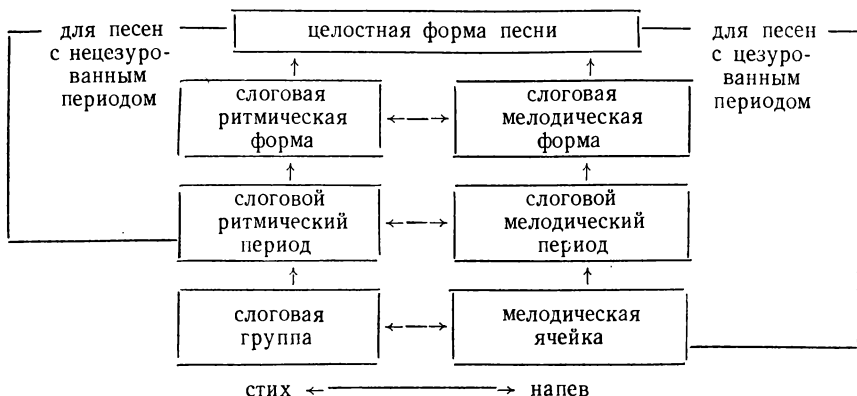
Рассмотрению музыкальной драматургии билимбаевской свадьбы следует предпослать определение исходных теоретических положений и используемой терминологии. Необходимость в подобной преамбуле диктуется многозначностью многих понятий музыкальной фольклористики и неразработанностью во всех деталях ее аналитического аппарата.

Специфика исследования народной песни обусловлена сложным характером синтеза в ней текста и напева, определяемым одновременно и тесной взаимосвязью компонентов, и их известной автономией. Это отношение элементов песенной формы проявляется многообразно. Так, их соответствие, взаимозависимость делают невозможным рассмотрение одного компонента без учета закономерностей другого, например, музыкальных ритма и формы вне стихотворных. Отсюда вытекает необходимость использования комплексных (словесно-музыкальных) теоретических понятий и методов исследования народной песни. Напротив, автономия, даже своего рода оппозиция слова и музыки, приводит иногда в фольклорных произведениях к несовпадению композиционных закономерностей стиха и напева, которое также необходимо учитывать в анализе.

Поскольку основа народно-песенного формообразования заключается в сложении мельчайших единиц синтаксического членения формы, то наиболее важным в типологической характеристике песенного жанра является рассмотрение ритмики и мелодики на уровнях построений, отвечающих слоговым группам и ритмическим периодам, где наблюдается обычно наибольшее соответствие слогоритмических и мелодических закономерностей¹⁰. В масштабах же целого совпадение мелодической и ритмической форм обнаруживается не всегда, так как сложение исходных структурно-смысловых элементов в мелодическом и ритмическом рядах может осуществляться по разным принципам (так, повторению одинаковых ритмических построений может соответствовать сцепление разных мелодических оборотов).

¹⁰ См.: *Гиппиус Е. В.* Текстологическое исследование.— В кн.: *Балакирев М.* Русские народные песни /Ред., предисл. и примеч. Е. В. Гиппиуса. М., 1957, с. 234; *Банин А. А.* Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики.— В кн.: *Музыкальная фольклористика.* М., 1978, вып. 2, с. 140; *Ефименкова Б. Б.* Свадебная песня в среднем течении реки Юг.— В кн.: *Памяти К. Квитки.* М., 1983, с. 153.

Основные уровни песенной формы показаны в следующей схеме:



Анализ с описанных позиций билимбаевских свадебных напевов позволяет подразделить их на две стилистически отличные друг от друга группы¹¹.

В первую группу входят два политекстовых напева (термин Е. В. Гиппиуса) — причетный (I) и песенный (IV). Причетный напев соединяется со стихом, который сочетает признаки тоник (двухударный десятисложник с анапестической анакрузой и дактилической клаузулой), представленной стабильно во всех текстах, и элементы силлабики (деление стиха на две слоговые группы 5+5 слогов), проявляющейся непоследовательно во всех образцах. Цезурованность обнаруживается и в музыкально-ритмической организации самого напева, распадающегося на два соответствующих слоговым группам построения, каждое из которых опирается на индивидуальную слогоритмическую формулу. См. прил. (1)¹².

В основе песенного напева лежит нецезурованный слогоритмический период, опирающийся на двухударный тонический стих 8—9-слоговой нормы с анапестической анакрузой и дактилической клаузулой. См. прил. (2).

¹¹ В анализе свадебных песен мы опираемся на методику, изложенную Б. Б. Ефименковой в упомянутой выше статье «Свадебная песня в среднем течении реки Юг». Перечень используемых в данной работе терминов и их истолкование приводятся в таблице. Нумерация песенных напевов и поэтических текстов разная, так как несколько текстов имеют один политекстовый напев. Поэтому тексты нумеруются по порядку их звучания в обряде, напевы же сгруппированы так: сначала даны политекстовые (№ I—IV), затем монотекстовые.

¹² В используемой нами системе записи точками обозначены ударные слоги, цифрами — безударные. См.: *Гаспаров М. Л.* Русский былинный стих. — В кн.: *Исследования по теории стиха.* Л., 1978, с. 43, 44.

В приведенных ритмических формулах наиболее близки начальные (предударные) и заключительные (включающие второе ударение) разделы ритмических периодов, главные же отличия наблюдаются в срединных сегментах, что связано с наличием в них разного количества слогов (5—6 в причитании, 3—4 в песне), а также с наличием цезуры в одном случае и отсутствием ее в другом. Одинакова и ритмическая форма рассматриваемых напевов — одностиховая, основанная на повторении одного ритмического периода.

Если в ритмической характеристике двух сравниваемых образцов больше общих моментов, чем различных, то мелодическая форма каждого из них достаточно индивидуальна.

Билимбаевский причет, принадлежащий к числу групповых произведений подобного рода, по своей стилистике близок лирической песне, о чем можно судить по наличию внутрислоговых мелодических оборотов и вполне устойчивой (песенной, а не речитативно-говорной) манере интонирования.

В наиболее напряженных кульминационных эпизодах свадьбы с групповым плачем контрапунктически соединяется «привыв» невесты, представляющий собой не пение, а драматическую речитацию. Звуковысотный контур «привыва» образуется ниспаданием голоса из «вершины-источника» напева к его нижней звуковой границе. Развертывание каждого пласта этой полифонии в собственном ритме создает высокое интонационное напряжение, становясь действенным средством динамизации основного причета¹³.

Основу причетного напева (I) составляет один слоговой мелодический период с малотерцовым соотношением ладовых опор. См. прил. (II)¹⁴.

Мелодическая форма совпадает в данном случае с ритмической, в силу чего образуется одностиховая целостная композиция с одной главной опорой.

¹³ Жанровой спецификой публикуемой версии свадебной игры — рассказ-воспоминание одного лица, а следовательно, своеобразная исполнительская интерпретация, осуществляемая в рамках фольклорной традиции, — обусловлен ряд особенностей в напевах. Во-первых, групповой причет дан здесь в сольном варианте. Во-вторых, причет девушек и причет-воплъ невесты, звучащие на свадьбе одновременно, но вполне понятной причине приведены информанткой последовательно со словесным описанием характера исполнения.

¹⁴ За первую ступень нами принимается самая нижняя опора (главная или оппозиционная главной) всей песни. Ступени, лежащие выше первой, отсчитываются от нее вверх и обозначаются римскими цифрами, ниже первой — отсчитываются вниз и обозначаются арабскими цифрами. Нумерация ступеней производится в расчете на типичные для местного песенного стиля диатонические (гемитонные) звукоряды. В нумерации их ступеней мы исходим из предполагаемого полного звукового состава всей песни, реконструкцию которого мы пытаемся осуществить на основе сопоставления анализируемых образцов с их мелодическими вариантами, записанными в других населенных пунктах Первоуральского р-на; восстановленные ступени заключены в круглые скобки.

Песенный напев этой группы (IV) складывается из двух разных слоговых мелодических периодов. Первый из них базируется на квартовой и большетерцовой оппозициях ладовых функций, второй — на квартовой и квинтовой. Мелодическая форма этого напева строфовая (AB), с малосекстовым ладовым остовом.

Таким образом, рассмотренные образцы объединяют прежде всего ритмические закономерности, которые и оказываются наиболее функционально значимыми в обрядовом действе. Все они звучат в эпизодах, символизирующих прощание невесты с родительским домом, волей, а потому могут быть условно названы песнями невесты и ее общины (в дальнейшем — Н). Вторая песенная группа включает в себя как политекстовые (III, V, VI), так и монотекстовые (VII, VIII, IX, X, XI) напевы. Здесь абсолютно преобладают песенные мелодии временной ритмической организации, опирающиеся на силлабический стих (напевы V, VII, VIII, IX, XI), имеющие в основе следующие ритмоформулы:

$5_{(6 \rightarrow 8)} + 5_{(6 \rightarrow 8)}$ слогов — напев VIII¹⁵. См. прил. (3).

$6_{(5 \rightarrow 10)} + 6_{(4 \rightarrow 10)}$ слогов — напев V. См. прил. (4).

$7_{(8)} + 5_{(3 \rightarrow 6)}$ слогов — напевы VII, VIIa. См. прил. (5).

$7_{(8; 10)} + 7_{(8; 10)}$ слогов — напевы IX, XI. См. прил. (6, 7).

Особую разновидность составляют напевы равносегментной ритмической организации (термин Б. Б. Ефименковой), опирающиеся в наших примерах на силлабическую стихотворную основу¹⁶. Ритмический период таких песен состоит из четырех равных сегментов, при этом сегмент может быть трехвременным, как в напеве VI (см. прил. (8)), либо четырехвременным, как в напеве X. См. прил. (9).

Наконец, единственным образцом в рассматриваемой группе песен представлен напев нецезурованной ритмической организации с тоническим стихом в основе. Однако данный текст имеет иную, по сравнению с причетной, ритмическую структуру, восходящую к плясовым формулам (ритмоформуле «Камаринской»), — двухударный $11_{(8 \rightarrow 10)}$ -сложник с гипердактилическим окончанием. Напев III см. прил. (10).

¹⁵ В данном случае ритмоформулы первого и заключительного полустихий предстают в трансформированном по сравнению с нормативом виде: последний звук удлинён в них вдвое (зонность заключительного времени).

¹⁶ Сегмент — часть народно-песенного стиха, ограниченная стиховым ударением (выделяются начальные — предударные, срединные и заключительные сегменты). Подобные стихотворные и музыкально-ритмические структуры пока ещё мало изучены. Они описаны, в частности, в работе: *Терехина Н.* Об одном музыкально-ритмическом типе напевов традиционных русских свадебных песен. — Тез. докл. Всероссийской музыкально-фольклорной конференции «Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири». М., 1979, с. 36, 37. В примере с трехвременным сегментом второй сегмент модифицирован — увеличено его слоговое время, в силу чего равносегментность частично нарушена.

Мелодические закономерности анализируемых напевов — и политекстовых, и монотекстовых — довольно разнообразны, схематически они показаны в прил. (12)¹⁷. Целый ряд песенных мелодий складывается из четырех построений, иногда их насчитывается в напеве два или три. Для ладового строения мелодических ячеек и слоговых мелодических периодов характерна опора на многообразные звукорядные формулы и различные виды оппозиций ладовых функций. Их звукорядную основу составляют главным образом малообъемные образования. Возникающая внутри построений функциональная оппозиция образуется соотношением двух или трех ладомелодических опор, расположенных на расстоянии большой секунды, малой терции, большой терции, чистой кварты, чистой квинты, большой сексты. Разнообразием звукорядных и ладофункциональных формул, характерных для мельчайших разделов песенной композиции, противостоит единый принцип в соотношении главных опор разных ячеек, которому свойственна тенденция к преимущественно терцово-квинтово-трезвучной координации тонов.

Общие черты наблюдаются и в целостной музыкально-поэтической композиции песен второй группы, ведущая роль в которых принадлежит строфовым формам, организующим и текст, и напев. Тексты подобных фольклорных произведений могут содержать рефрен. Здесь встречаются и образцы, которые имеют строфовую форму только в мелодии, в тексте же — стиховую (либо стиховую с рефреном). Стиховая структура и текста, и напева — явление единичное в этой группе песен.

Таким образом, и в данном случае главным объединяющим песни фактором становятся ритмические закономерности, наряду с которыми определенную функциональную активность в обряде обнаруживают принципы их мелодической организации.

По месту в свадебном действе рассмотренные образцы могут быть классифицированы как напевы жениховой общины (в дальнейшем — напевы Ж).

Две выделенные группы напевов становятся основой двух музыкально-драматургических линий билимбаевской свадьбы — «прощальной» (соответствующей «центробежной» тенденции в сюжетно-текстовом плане драмы) и линии «контактов» (воплощающей «центростремительную» тенденцию в обряде).

Все ритуально-сюжетные ситуации в развитии первой линии знаменуют, как отмечалось, расставание девушки с отчим домом, родными. В экспозиции этой линии, приходящейся на обручение, впервые звучит «прощальный» песенный напев (Н IV). Следующие два этапа игры — раздача «красоты» и прощание с родительским домом — первая кульминация в ее развитии, основанная на причетном напеве (Н I). Прерванная вторжением

¹⁷ Главный опорный звук обозначается □, оппозиционный опорный звук — ○.

большого контрастного эпизода первая кульминация сменяется второй, падающей на группу прощальных предвенечных обрядов (приезд жениха, расплетание косы, благословение к венцу). Одно за другим звучат причитания, образующие экспрессивную сцену, которая включает момент расплетания косы — центральную кульминацию всего действия. Итак, нарастание напряженности от первой кульминации ко второй происходит благодаря постепенному укрупнению драматических причетных зон.

Перелом в развитии этой линии — отъезд под венец, где песня, обращенная к невесте и ее характеризующая, интонируется на напев второй группы. С этого момента девушка уже не член своей общины, а член семьи жениха. Закрепление этой ситуации и окончательная развязка в развитии данной драматургической линии происходит на окручении, где величание молодой имеет в основе один из напевов жениха.

Психологическая напряженность линии невесты, наличие в ней своего рода завязки, кульминаций, развязки позволяют усмотреть в ее разворачивании элементы сквозного драматургического развития. В известном смысле роль группового причитания в первой части билимбаевской свадьбы аналогична роли лейтмотива в музыкальной драме: подобно лейтмотиву, причет девушек, многократно повторяясь на протяжении игры, служит характеристикой эмоционального состояния главной героини, активно участвует в формообразовании обрядового действия (осуществляет интонационные связи музыкальных номеров, организует кульминации) и тем самым способствует музыкально-драматургической целостности всего действия.

В отличие от «прощальной» линии, где заметны элементы сквозного развития, ведущим принципом в разворачивании второго музыкально-драматургического пласта становится сопоставление отдельных сцен, с разных сторон освещающих грани этого коллективного образа. Рождается названная линия, как и «прощальная», на начальных этапах свадьбы — просватаньи, обручении, когда две группы участников обряда впервые контактируют между собой. Развитие ее (своеобразная кульминационная точка) падает на сцену приезда поезжан перед венчанием, в которой сконцентрирована основная часть напевов второй группы. Особую функциональную роль эти напевы играют в переломной точке свадебной драмы (отъезд под венец) и в момент развязки (окручение), где они используются для характеристики героини народного спектакля.

Движущей силой музыкальной драматургии в свадебном действе записи 1973 г. является взаимодействие двух рассмотренных групп напевов. До перелома в драме звучат, сменяя друг друга, оба музыкальных пласта при заметном преобладании первого, доминирующее положение которого обеспечивается присущими ему элементами сквозного развития, постепенным ростом эмоционального накала от одной кульминации к другой.

При этом основным принципом смены напевов разных групп становится их контрастное сопоставление.

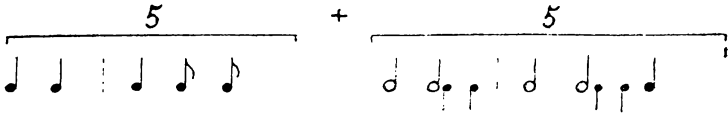
Важную драматургическую роль в довенечной части свадьбы играет прием прерванных кульминаций: напевы жениховой общины вторгаются в напряженнейшее звучание причитаний, контрастируя с ними и выступая по отношению к ним как фоновые эпизоды. После венчания из фоновых напевы второй группы превращаются в драматургически ведущие, определяющие музыкальный облик послевенечного акта народной драмы.


Песни анализируемого нами обряда в одних случаях передают обрядовые чувства отдельных лиц или групп участников, в других — обрисовывают обрядово-сюжетную ситуацию, таким образом комментируя определенное «сценическое» действие исполнителей. В музыкальной драматургии песни выполняют обе функции, что связано с приемом хоричности, заключающимся в сопоставлении музыкальных «высказываний» не отдельных персонажей, а их групп. Впервые мы сталкиваемся с его проявлением на начальном этапе свадебной драмы, где от лица невесты причитания исполняют ее подруги. Причем тексты причетов, взятые сами по себе, выглядят как «самохарактеристика героини в монологе», включенные же в музыкально-исполнительский контекст они предстают в качестве номеров, извне комментирующих обрядовое состояние девушки и привносящих тем самым в свадебную драму надличностное, эпическое начало как неотъемлемое качество театра представления.

Ансамбль девушек-подруг невесты, по своей роли аналогичный хору в древнегреческой трагедии, выступает своеобразным комментатором обрядовых событий и в переломный момент свадебной драмы — при отъезде под венец, когда в их уста вложена новая музыкальная характеристика героини, связанная с комплексом ритмоинтонаций жениховой общины.

Если рассмотрение сюжетно-текстовой драматургии билимбаевской свадьбы (в сравнении с версией П. А. Шилкова) позволило выявить тенденцию к индивидуализации внутри обеих линий, то обращение к ее музыкальной стороне не дает оснований для подобных утверждений. Предпринятый анализ выявил ритмическое и отчасти интонационное родство в каждой группе напевов, что свидетельствует о внутреннем единстве музыкально-стилистических закономерностей как в «прощальной» невестинной линии, так и в линии жениховой общины. Исходя из этого, мы можем говорить о расхождении между сюжетно-текстовой и музыкальной драматургией, проявляющемся в современном свадебном обряде. Тексты оказались более чуткими к новым социально-историческим условиям, а потому более подвержены изменениям, чем напевы. Как видим, и в данном случае дает о себе знать свойственная народной песне автономность текстовых и музыкальных закономерностей, обнаруживающаяся на уровне драматургии целостного действа.

ПРИЛОЖЕНИЕ

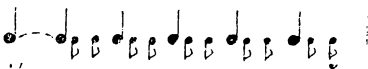
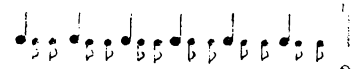
1. 
Я КО- МУ ЖЕ ДА ОТ-ДАМ - ПРИ-КА-ЖУ
ХО-РО- ШУ СВО-Ю ДЕВЬ-Ю КРА-СО-ТУ?
2 . 4(5) . 2



2. 
Я СПРО- ШУТЕ-БЯ, ТЯ-ТЕНЬ-КА,
И РО- ДИ-МА-Я МА-МОНЬ-КА.
2 . 3(2) . 2

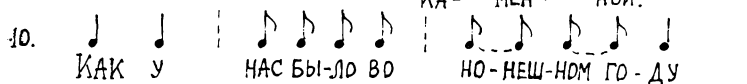
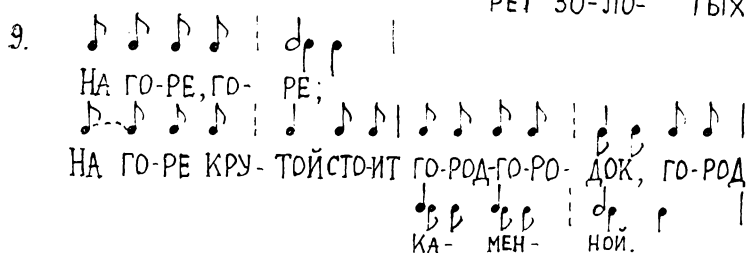
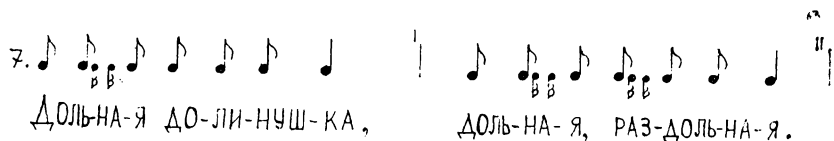
3. 
У ПЕ-РЕ-ЛЕТ- НЕ-ГО.

У ПЕ-РЕ-ЛЕТ- НЕ-ГО ЯС-НО-ГО СО- КО-ЛА,

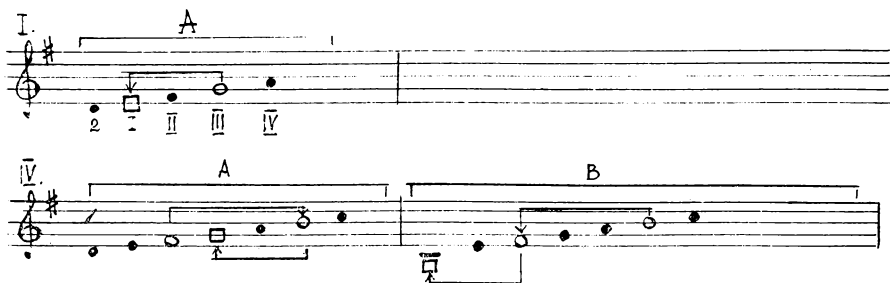
ЯС-НО-ГО СО- КО-ЛА.

4. 
КТО У НАС ХО-РО-ШИИ, КТО У НАС ПРИ-ГО-ЖИИ?


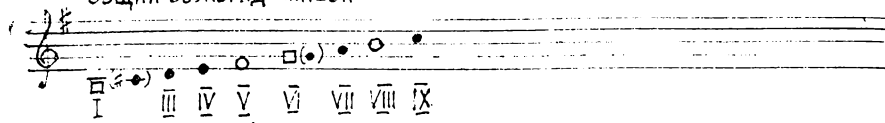
5. 
ТРУ-БИ, ТРУ-БИ, ТРУ- БОНЬ-КА, РА-НО ПО ЗА-РЕ,

РА-НО ПО ЗА-РЕ.



II. ЛАДОМЕЛОДИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ НАПЕВОВ ПЕРВОЙ ГРУППЫ



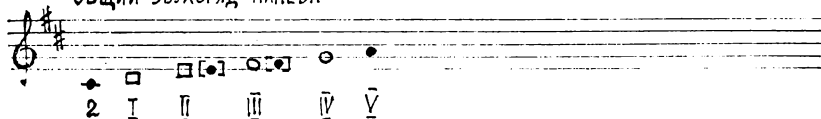
ОБЩИЙ ЗВУКОРЯД НАПЕВА



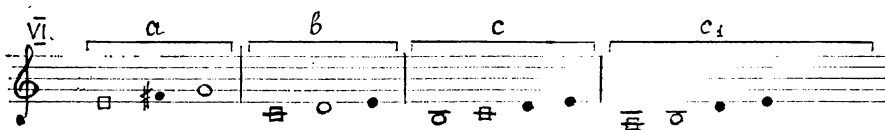
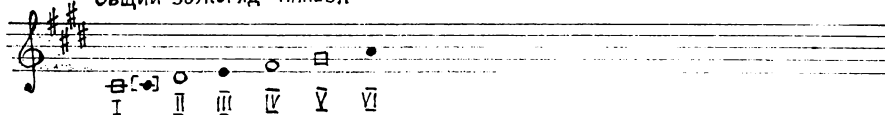
12. ЛАДОМЕЛОДИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ НАПЕВОВ ВТОРОЙ ГРУППЫ



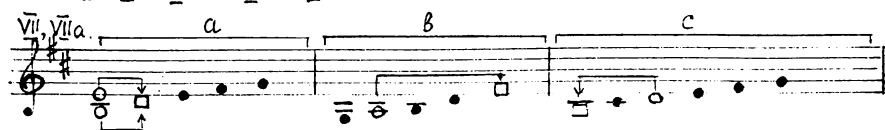
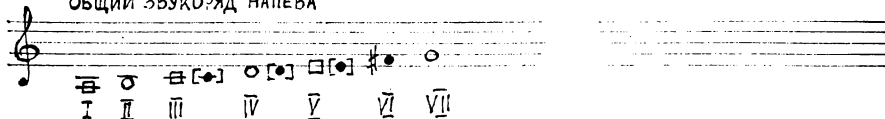
ОБЩИЙ ЗВУКОРЯД НАПЕВА



ОБЩИЙ ЗВУКОРЯД НАПЕВА



ОБЩИЙ ЗВУКОРЯД НАПЕВА



ОБЩИЙ ЗВУКОРЯД НАПЕВА

VIII.

a a₁ b b₁

ОБЩИЙ ЗВУКОРЯД НАПЕВА

IX.

a b

ОБЩИЙ ЗВУКОРЯД НАПЕВА

X.

a b b₁ c

ОБЩИЙ ЗВУКОРЯД НАПЕВА

XI.

a b a b

ОБЩИЙ ЗВУКОРЯД НАПЕВА

XII.

I IV V VI VII VIII